



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

## **HUNGRIA, UM LABIRINTO**

Felipe Bibian de Souza

Rio de Janeiro / RJ  
2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**HUNGRIA, UM LABIRINTO**

Felipe Bibian de Souza

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.


Orientador: Prof. Dr<sup>a</sup> Maria Teresa Ferreira Bastos

## HUNGRIA, UM LABIRINTO

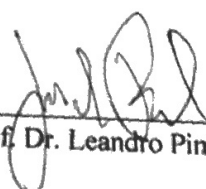
Felipe Bibian de Souza

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Aprovado por

  
Prof. Drª Maria Teresa Ferreira Bastos

  
Prof. Drª Anita Matilde Silva Leandro

  
Prof. Dr. Leandro Pimentel Abreu

Aprovada em:

3/12/2014

Grau:

10

Rio de Janeiro / RJ  
2014

BIBIAN, Felipe.

Hungria, um labirinto / Felipe Bibian de Souza – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2014.

(51 f.).

Relatório técnico (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2014.

Orientação: Maria Teresa Ferreira Bastos

1. Fotografia 2. Livro. 3. Exílio. I. BASTOS, Teresa II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. Hungria, um labirinto

À Simone e ao Marcos.

## AGRADECIMENTO

A toda minha família. Avós, tios, primos e agregados. Ainda que a distância não ajude, os momentos juntos são sempre maravilhosos.

Aos meus pais. Simone, pelo orgulho que tenho de você. Marcos, não poderia ter feito este trabalho com pessoa melhor.

À Luluba, quem está sempre ao meu lado em busca de cada vez mais da vida. Nossa busca é o que faz a gente feliz. Obrigado por tudo.

Ao Gueko, parceiro em *Hungria* e certamente em ideias por toda a vida. Obrigado por ter embarcado e adotado tão intensamente esse nosso projeto.

À minha orientadora, Teresa Bastos. Não poderia ter escolhido melhor.

Aos professores Anita Leandro e Leandro Pimentel, por fazerem parte da banca de avaliação, e por consequência, fazerem parte deste projeto também.

A todos os professores e a todos os funcionários da ECO. Não poderia ter tempo e lugar diferente para o processo de graduação. Vejo hoje que cada aula, cada conversa, cada encontro, cada festa, cada discussão foi fundamental pra vida.

Aos irmãos que a ECO me deu: Diego, Érica, Nando, Bogô, Renata e Biel. Por cada conversa, viagem, risada e cerveja.

Aos irmãos que a escola me deu: Monte, Oppo e Lucas. É bonito ver vocês crescendo e continuando ser quem sempre foram.

Ao Pedro, Bruno Arthur, Armelin, Marcel e André! Guerrilheiros do cinema.

Ao “parceiraço” Gabriel Medeiros.

À Carol, Claraluz, Anele, Luma, Guigga, Otávio.

A todos que, sabendo ou não, me ajudaram, direta ou indiretamente, nesse processo.

À sorte de estar aqui e agora.

Amor cuerdo, no es amor.

*José Martí*

BIBIAN, Felipe. *Hungria, um labirinto*. Orientadora: Maria Teresa Ferreira Bastos. Rio de Janeiro, 2014. Relatório Técnico (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 51f.

## RESUMO

O trabalho de conclusão *Hungria* é um livro artístico que reúne textos, fotos e objetos para narrar a história de um brasileiro que vai morar na Hungria pós-socialista nos anos 1990. Neste relatório, discorreremos sobre o projeto, articulando conceitos de memória, exílio, pertencimento e trabalhamos o limite entre ficção e realidade. Ainda analisamos o uso da imagem e da escrita na obra e como a materialidade do livro e o seu projeto gráfico foram pensados enquanto elementos narrativos que ajudaram a potencializar a história do personagem.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>09</b>
<b>2. 'SINTO HUNGRIA UM LABIRINTO' .....</b>	<b>11</b>
2.1 BUSCANDO O FORMATO LIVRO .....	13
2.2 REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS .....	15
<b>3. DA TEORIA À PRÁTICA .....</b>	<b>18</b>
3.1. RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM .....	18
3.2. FOTOGRAFIAS: USO DO REAL EM PROL DA FICÇÃO .....	20
3.2.1 HUNGRIA E OS PROCEDIMENTOS DE CONOTAÇÃO .....	21
3.2.2 HUNGRIA E O PUNCTUM .....	24
3.3. EM RELAÇÃO AOS TEXTOS .....	26
3.4. O RECURSO DE SUSPENSÃO DO TEMPO .....	29
3.5. HUNGRIA: ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO .....	31
<b>4. 'O AMOR NASCE DA MEMÓRIA' – CRIANDO <i>HUNGRIA</i> .....</b>	<b>34</b>
4.1 <i>HUNGRIA</i> DA CONCEPÇÃO À HISTÓRIA SÓLIDA .....	34
4.2 DO PROJETO GRÁFICO AO LIVRO FINAL .....	37
4.3 DO LIVRO PRONTO À CABEÇA DO LEITOR .....	41
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>42</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>44</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>47</b>

## 1. INTRODUÇÃO

*Hungria* é um livro produzido a partir de diversos dispositivos somados para contar e complexificar a narrativa que se passa no início dos anos 1990 sobre J. O protagonista desta obra é um homem de 50 anos que, de um ano para outro, vê sua vida mudar completamente. Na mesma época em que sua esposa decide terminar o casamento, ele recebe uma proposta de transferência no seu emprego para a Hungria pós-socialista. J., então, decide aproveitar essa oportunidade de reinventar sua vida no exílio.

O livro, por meio de fotografias, anotações pessoais, poemas, reflexões, objetos e pela própria materialidade do dispositivo livro discorre sobre a trajetória de J. nesse país, grande parte das vezes se aproximando a um diário de viagem, em que o protagonista, usando como pretexto a mudança brusca em sua vida, pretende reconstruir a si mesmo. Assim como o personagem, a Hungria está em processo intenso de transformação. O livro revela o processo interior de J., expondo suas impressões, as angústias do passado e do presente, suas crises, e os meios que encontra para fugir delas e se reinventar em um país onde não sente pertencer.

A narrativa se passa entre 1992 e 1998 e os anos funcionam como capítulos da história, com características específicas. No princípio, J. está animado com a nova vida, há um sentimento geral de esperança. Isso começa a se diluir no ano de 1993, quando ganham força os dilemas práticos e cotidianos. Ao mesmo tempo, ele passa a sentir saudades do Brasil e de sua família. Para se encaixar, ele tenta “fincar raízes” aprendendo húngaro, inventando uma rotina, começando a namorar.

Isso não é capaz de frear, em 1994, a solidão, a melancolia e o esquecimento. J. mergulha em si mesmo e, aos poucos, deixa de pertencer a qualquer lugar. “Percebi que nunca me senti brasileiro: mas também nunca me sentiria húngaro”, escreve o personagem. Ele perde o contato com o Brasil e, em 1995, tudo isso culmina em um estado de delírio constante, aprofundado em 1996. A história de J. termina com sua volta ao Brasil. Não fica claro, contudo, o que isso significa para ele, se seus problemas foram resolvidos ou continuam a atormentá-lo.

Nesse trabalho, buscamos relacionar a elaboração da proposta estética com conceitos teóricos a respeito da fotografia, do texto, do livro, da memória, da escrita sobre si.

Em seguida, tratamos sobre como durante a conceituação de *Hungria* nos debruçamos sobre alguns tipos de livros existentes – fotolivro, livro de artista, livro-objeto – a fim de definir onde nos posicionaríamos com esta obra.

Ainda neste capítulo, citamos algumas referências artísticas que nos foram caras para o desenvolvimento do projeto. Por ser um livro que preza o intercâmbio de linguagens, encontramos inspirações em obras de diferentes meios: Cinema, Literatura, Fotografia, Artes Plásticas.

No terceiro capítulo, abordamos a comunicação texto-imagem nesse livro. Esse diálogo foi uma das grandes preocupações da obra desde a ideia inicial até o produto pronto.

Ainda no capítulo *Da Teoria à Prática*, analisamos o uso da fotografia e da imagem na obra e, para isso, recorremos ao uso do real em prol da ficção, aos procedimentos de conotação e ao conceito de *punctum* de Roland Barthes.

Passamos então a examinar *Hungria* e sua interação com a palavra escrita. Discorremos sobre o emprego da carta como condutora da narrativa, o processo de escrever de si e formulamos alguns questionamentos que o livro propõe.

Além disso, sentimos que era importante examinar como o livro lida com o recurso de suspensão do tempo, principalmente ao dialogar materiais de arquivo com imagens produzidas e a questão do romance autobiográfico.

No quarto capítulo, narramos detalhadamente todo o processo de produção do livro: de sua concepção à chamada “história sólida”; do projeto gráfico ao livro final e, ainda, do livro pronto à cabeça do leitor.

Por fim, expomos algumas considerações finais sobre o processo de feitura de *Hungria*, seus ensinamentos, desafios, dúvidas, arrependimentos, felicidades e futuros rumos dessa obra.

## 2. 'SINTO HUNGRIA UM LABIRINTO'

Este trabalho é fruto de uma pesquisa acerca da memória e do sentimento de pertencimento a uma nação. O objetivo do produto final é criar uma narrativa que trate destes dois temas em diversos suportes. Eles são reunidos no formato de um livro.

O protagonista J. interage com seu meio (pessoas, coisas e lugares) e é intensamente modificado por ele. As ponderações que ele faz, seja através de cartas ou de relatos autobiográficos contribuem para que o personagem consiga atribuir um sentido à sua vida, à sua maneira de ser e estar no mundo, de olhar a si mesmo e a de se expor ao leitor. J. procura adaptar-se a todo momento – enfrenta um divórcio da esposa, transferência no trabalho, mudança para outro país -, sendo mais um passivo espectador do que propriamente autor de sua própria história.

Hungria, de lugar possível, promessa, chance, mudança, se transforma, lentamente, em lugar estranho, distante e frio. O silêncio de sua ex-mulher Cecília (silêncio imaginado pelo protagonista ou acontecido realmente) nos mostra que o destinatário destas cartas seria o próprio personagem. A ausência de interlocutores percorre toda narrativa, nos aproximando cada vez mais de J. por solidariedade e identificação com nossas próprias angústias.

A ideia do produto no formato livro surgiu depois de algum tempo de trabalhando *Hungria*. À princípio, foram produzidos poemas independentes entre os quais o único elemento de ligação era este sentimento de não-pertencimento. Nesse momento, não havia a pretensão de que os textos se tornassem parte de um trabalho de conclusão de curso.

A esse despretensioso projeto pessoal, foi incluída uma fotografia produzida especialmente para ilustrar os poemas – criando uma relação didática entre texto e imagem que buscamos evitar ao longo do desenvolvimento deste projeto. Contudo, foi a combinação dos elementos que, em primeiro lugar, deu origem ao um “estalo” para elaborar um produto que reunisse tais conceitos e suportes de forma híbrida, costurando uma única narrativa.

Fato curioso é que nem os textos, nem as fotos iniciais estão presentes na edição final de *Hungria*. Eles serviram mais como catalisador de ideias e impulso

inicial para esta produção. Isso revela como pode ser trabalhoso o processo de feitura de um livro assim.

Para chegar ao produto final, foram necessários vários textos, fotos e experimentações gráficas. Todos passaram por múltiplas edições e revisões. A maior parte deles acabou sendo descartada do produto final. O trabalho de seleção aproxima-se de uma auto-curadoria, em que precisamos deixar de fora elementos que nos foram fundamentais durante a produção, ainda que dispensados da obra pronta. Um bom exemplo é o fato de que diversas cartas de Cecília destinadas a J. foram escritas, e, ainda que apenas uma delas esteja no livro final, todos esses elementos descartados ajudaram a criar uma narrativa completa e coesa que serviu de pano de fundo.

O critério de escolha do que permaneceria no livro e o que seria rejeitado se baseou principalmente em criar um todo homogêneo. O que mais interessou nos elementos produzidos foi a contribuição para uma narrativa geral, eliminando, portanto, as fotografias, textos e objetos individuais que tivessem micronarrativas interessantes, porém incapazes de auxiliar na construção da história de J.

Durante o processo de elaboração desse produto, ficou claro que as fotos e textos por si só não seriam suficientes para dar a força necessária ao suporte. Tão importantes quanto eles, foi a elaboração de um projeto gráfico que desse conta de demandas estéticas e contribuísse para a história. As intervenções propostas pelo designer Gueko Hiller, que embarcou no projeto, pretendem ajudar o leitor a entrar na intimidade de J. e estabelecer um sentimento de cumplicidade.

Um dos desafios da elaboração de *Hungria* foi lidar com o limiar entre real e ficção. Isso fica ressaltado pelo fato de o ator que interpreta J. ser o pai do autor. Buscamos a todo momento inserir traços do real na produção. Preenchemos o livro com objetos e fotografias de arquivo pessoal, aspectos afetivos reais desta relação pai-filho que foi ficcionalizada.

Ao longo da vida acadêmica, desenvolvi alguns trabalhos que tratavam de exílio e memória, a maioria deles curtas-metragens. Além de conceitos trabalhados na grade curricular do curso de Radialismo, foi valiosa para este projeto a experiência de “morar fora” proveniente do intercâmbio acadêmico com a Université

Paris 8, na França. Já o interesse pela fotografia se deu a partir do audiovisual, em primeiro lugar. Este campo foi posteriormente expandido para a fotografia *still*.

Na graduação, me dediquei principalmente a elaborar projetos audiovisuais, sempre testando novas experimentações em termos de linguagem. A Escola de Comunicação permite aos seus alunos uma busca de estilos próprios, para além das produções tradicionais e mercadológicas. Dentro desse espaço acadêmico que impulsiona a quebra de barreiras, vimos a oportunidade de dar um passo em um caminho até aqui inexplorado por mim. Isso foi interessante justamente pelo desafio de aplicar os ensinamentos adquiridos em uma nova plataforma, o livro.

Contemporaneamente, na arte, a discussão sobre a soma de linguagens para atingir um resultado comum mais rico é cada vez mais recorrente. Acreditamos que este trabalho está inserido nessas discussões. *Hungria* é uma história enriquecida com diversos elementos narrativos. Essa é a mesma ideia que fazemos de um produto audiovisual – a soma de diversas artes e competências direcionadas a uma obra comum.

## **2.1. BUSCANDO O FORMATO LIVRO**

Quando ainda estávamos na fase da conceituação do livro, tentamos identificar diferentes tipos de livros que dialogassem com esse projeto. A ideia mais intuitiva foi nos aproximarmos de um fotolivro, por se tratar de um tipo de registro que valoriza as imagens. Em entrevista à editora Cosac Naify, o professor e curador Horácio Fernandez relata algumas observações acerca do fotolivro:

Durante muito tempo a fotografia só era vista de forma artística em exposições como se fossem gravuras ou pinturas. Porém, desde que foi possível imprimir fotografias com textos - coisa que acontece no início do século XX - existe a possibilidade de se fazer narrações fotográficas muito diferentes das exposições. Já nos anos 20, começou-se a fabricar fotolivros, que se caracterizavam pela importância das imagens fotográficas sobre o texto. Os fotolivros têm uma história curta, porém talvez seja a invenção bibliográfica mais interessante do século XX. O fotolivro se converteu no melhor meio para se produzir discursos fotográficos e também para produzir comunicação; para que as pessoas conheçam, são mais manejáveis que as exposições e são meios fantásticos de criação. Há um trabalho

coletivo que necessita tanto de fotógrafos quanto de editores.  
(FERNANDEZ, 2012)<sup>1</sup>

Decidimos buscar outras referências que abrangessem também o caráter textual dessa obra, mas que apresentassem propostas de experimentação do suporte.

O poeta francês Stéphane Mallarmé pensou sobre a materialidade do livro e as possibilidades de desenvolvê-lo como algo além de um recipiente de textos já no século XIX. Ele morreu em 1898, sem conseguir concluir seu projeto mais audacioso e inovador. O *Livre* seria um livro de poesias “definitivo, um poema-repertório que contivesse potencialmente todos os poemas, que jamais pudesse ser lido duas vezes da mesma forma e, portanto, que não jamais se esgotasse” (ENTLER, 2002).

O pretensioso projeto não virou realidade, mas serviu de inspiração e de precursor para muitas obras que vieram a seguir. “A circularidade do Texto mallarmaico admite, assim, uma progressão e se expande infinitamente em curva espiral. O poema vige como um oxímoro supremo, suspenso entre o JAMAIS e o NADA, no fio vibratório de um TALVEZ” (CAMPOS, 1974, p.144).

Em *Hungria*, buscamos adaptar conceitos do poeta, pensando este livro como mais que um simples dispositivo, mas parte integrante da obra. Também consideramos importantes as ideias de Mallarmé a respeito dos espaços em branco, recorrentes em nosso trabalho. Buscamos usar o recurso como um elemento gráfico e narrativo, para afirmar um espaço de silêncio e reflexão.

Os “brancos” com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no centro, o terço mais ou menos da página: não transgrido essa medida, tão-somente a disperso. (CAMPOS, 1974, p. 152)

Durante a elaboração de *Hungria*, precisamos refletir sobre a localização dele dentro dos híbridos universos semânticos de livros de artista e livro-objeto. Segundo Fabris e Costa, o livro de artista é uma obra baseada na

interação entre arte e literatura e que termina por abranger livros ilustrados, livros-objetos, livros únicos, encadernações artísticas, sem por isso deixar de levar em consideração aquela tendência que

---

<sup>1</sup> Tradução nossa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9igO725jyDI>  
Acesso em 10 de nov. 2014

começa a delinear-se nos anos 60 e acaba por modificar radicalmente a prática e o significado do termo. (1985 apud MELCHIOR, 2014, p.33)

Antes dos anos 1960, o conceito de livro de artista era o de uma obra com aura única, sem produção em escala comercial. A partir daí, com o desenvolvimento tecnológico da reprodutibilidade, ele deixa de pertencer “às joias raras de uma biblioteca (...)”. Ele, diante disso, é espaço público e democrático, pode ser visitado a qualquer momento” (PANEK, 2006, p. 45).

Em seu livro *A página violada*, o pesquisador Paulo Silveira critica a dificuldade de delimitar essas duas categorias. O autor vale-se da conceituação de Anne Moeglin-Delcroix para tentar estabelecer parâmetros de comparação e explica que o livro-objeto “se inspira nas colagens de *pop art* (...), e seria um objeto em forma de livro, liberto da origem literária” (2008, p.41). Mais a frente no texto, Silveira descreve o livro-objeto como uma obra que mais parece uma escultura, não permite a leitura solitária. Ele seria uma das categorias de livros de artistas.

Decidimos realizar um projeto que flertasse com o livro-objeto, mas dotado de capacidade comercial. *Hungria* se estabelece, portanto, como um produto híbrido, com grande parte de sua força relacionada ao seu projeto artístico.

## 2.2. REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS

Em *Hungria*, apesar de narrarmos uma história que se passa num período e em espaços específicos e bem demarcados, abordamos sentimentos universais e atemporais, como a solidão, a saudade, o corpo e o amor. Para que o livro fosse capaz de traduzir essas emoções em contextos variados, buscamos referências artísticas de diferentes países, épocas e suportes.

Além das ideias de Mallarmé, uma das principais inspirações foi a fotógrafa contemporânea argentino-estadunidense Alessandra Sanguinetti, mais especificamente seu ensaio *The adventures of Guille and Belinda and the enigmatic meaning of their dreams*.

As fotografias mostram as primas Belinda Stutz e Guillermina Aranciaga protagonizando cenas cotidianas e brincadeiras num ambiente rural nos arredores de Buenos Aires. Feitas ao longo de



aproximadamente 10 anos, as fotografias foram expostas em museus e galerias sob o título *The adventures* sempre de forma mais ou menos desordenada, isto é, sem respeitar uma cronologia correspondente à tomada das imagens. (MELCHIOR, 2014, p. 9)

Encontramos alguns pontos de contato entre este trabalho de Sanguinetti e *Hungria*. Uma das características mais marcantes de *The adventures...* é o que Laila Melchior, que analisou a obra da artista, define como *documental imaginário*. Segundo a autora, trata-se de um gênero contemporâneo que marca grande parte da produção artística atual, em que “o real aparece indubitavelmente ligado à imaginação”.

Sem abandonar sua inclinação ao real, a maneira que o trabalho de Sanguinetti encontra para ascender à poesia é fabricando o falso: imagens falsas do tempo e das identidades em jogo em suas imagens. Assim, o primeiro aspecto visível a chamar atenção nessas fotografias é o embaralhamento dessas instâncias de localização temporal e identitária. (MELCHIOR, 2014, p. 120)

Também em *Hungria* buscamos trazer traços do documental e ficcionalizar o real. Neste limite, reside a intenção do livro de fabricar uma ficção tão próxima a ideia de real a ponto de tornar surpreendente o fato de o ator nunca ter ido à Hungria e de a maioria das fotos terem sido produzidas em 2014 no Brasil.

(...) o papel do documental é menos aquele de produzir imagens baseadas num estatuto de prova do que oferecer um terreno fértil à pesquisa estética, ao trabalho de criar imagens fotográficas do qual, no entanto, não se exclui uma dimensão construtivista do real. (MELCHIOR, 2014, p.51)

Outro importante referencial foi o trabalho do fotógrafo de Minas Gerais João Castilho. O artista se vale de recursos estéticos (contraste alto e “falhas” da imagem) para criar obras com forte caráter documental. O absurdo de algumas cenas retratadas flerta com a ficção. As imagens dele serviram de inspiração para produção de muitas fotografias de *Hungria*.

Sobre o projeto documental *Paisagem submersa*, do qual Castilho é um dos autores, a fotógrafa Kátia Hallak Lombardi explica em seu artigo *Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea* que a ficção é percebida

durante o próprio processo de produção das imagens. O grupo deixou claro que não se sente constrangido em *produzir* imagens; pelo contrário, faz abertamente. Assim, quando os fotógrafos estavam *em campo*, deixavam se abrir a outros tipos de representação que não fosse somente o registro do que estavam presenciando. Eles

sentiram-se livres para imaginar situações e fotografá-las. Em alguns momentos interferiram nas cenas, chegando até mesmo a direcionar os elementos presentes – não com a intenção de falsear ou de fraudar, mas apenas como um cuidado estético. (2008, p. 53)

Fora do universo fotográfico, encontramos no cinema algumas importantes referências para a elaboração desse trabalho de conclusão de curso. A obra do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, sobretudo a produção *Gosto de Cereja* (1997) junto com o longa-metragem *A Viagem*, do argentino Fernando Solanas, contribuíram para a construção do imaginário de pertencimento a uma terra e à construção de uma identidade cultural em *Hungria*.

Também foi valiosa a contribuição do trabalho do realizador tailandês Apichatpong Weerasethakul. Seus filmes apresentam situações fortes que são, ao mesmo tempo, verossímeis e absurdas. Os eventos cotidianos são muitas vezes pontuados por elementos surreais.

Durante elaboração do projeto gráfico, recorremos às obras dos artistas plásticos Bispo do Rosário e Leonilson que, mesmo potentes, revelam o íntimo de forma singela. Discorreremos mais à frente sobre esses artistas que nos foram essenciais principalmente para concepção da sobrecapa do livro.

Alguns livros também serviram de inspiração por seu conteúdo e formato. Os contos da autora mineira Adélia Prado e sua forma intimista de escrever ajudaram a desenvolver um estilo pessoal focado antes nas emoções da personagem que na descrição dos fatos. Em *Hungria*, mais importante do que os acontecimentos práticos, são as impressões e sensações de J. a respeito deles.

A escritora portuguesa Inês Pedrosa também foi uma referência usada por nós, principalmente quanto a uma escrita melancólica e desesperançosa. Em *Fica Comigo Esta Noite*, a autora consegue dar voz a personagens impotentes que têm dificuldade de se expressar. Assim como J., as pessoas do livro de Pedrosa enfrentam perdas e conflitos e são quase vítimas de sua própria história.

### 3. DA TEORIA À PRÁTICA

Durante a elaboração do projeto, nos debruçamos sobre um arcabouço teórico que nos permitiu conceber melhor os conceitos de memória, livro-objeto, *punctum*<sup>2</sup> e procedimentos de conotação<sup>3</sup>, entre outros. Tivemos a oportunidade de aplicar o conteúdo estudado na produção dos textos e fotos e na definição do que seria o livro.

#### 3.1. RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM

Uma preocupação constante durante a elaboração do trabalho foi dar pesos equivalentes aos textos e às fotografias. Para que nenhum dos dois fosse capaz de reduzir o outro, evitamos criar situações em que a imagem funcionasse para ilustrar com precisão o escrito; e em que o texto servisse de mera legenda para a foto.

O livro *Lendo as Imagens* (2001) do ensaísta Alberto Manguel foi valioso para estimular o pensamento a respeito da relação entre texto e imagem. O autor descreve um pensamento atribuído ao escritor Gustave Flaubert: “Ninguém jamais vai me ilustrar enquanto eu estiver vivo porque a descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho”.

Essa citação de certa forma resume a preocupação mencionada acima. Nos deparamos com dilemas deste tipo diversas vezes durante a feitura do livro. Desenvolvemos, por exemplo, muitos textos que transmitiam a dificuldade de J. de criar vínculos com a cidade. Eles davam mostras dos ruídos de comunicação e problemas de localização. Grande parte deles foi descartada da edição final do livro por acreditarmos que conseguimos expressar essa situação de maneira mais direta e mais impactante usando outros recursos. Uma das peças que busca transmitir esse sentimento de J. é um mapa de Budapeste em baixa resolução, com aparência de uma fotocópia mal tirada. O objetivo é que o leitor se sinta confuso ao observar as ruas sinuosas e o excesso de nomes em húngaro – partilhando do mesmo sentimento experimentado pelo protagonista naquele momento.

---

<sup>2</sup> BARTHES, Roland. 1984.

<sup>3</sup> BARTHES, Roland. 1990.

Ao fim do livro, a combinação do texto em que J. fala sobre uma expectativa de volta ao Brasil (“E no dia marcada a volta...”) com a foto de um pássaro morto ajuda a potencializar o significado de ambos. Enquanto a página da direita mostra a forte ambição do protagonista, ainda delirante, de construir um Brasil idealizado, a imagem à esquerda – um pássaro morto com a plumagem verde, amarela e azul – desconstrói essa esperança, já anunciando o insucesso dos planos e extraíndo a força do texto. Somada, essa díade transmite um projeto de futuro fracassado. Os dois elementos isolados seriam incapazes de criar esse significado.

Outro recurso bastante discutido durante a elaboração de *Hungria* foi a opção de nunca revelar o rosto da ex-mulher de J. Cecília é uma das personagens mais presentes no livro. Em diversos momentos, o protagonista tenta estabelecer diálogos com ela, mas a presença da ex-mulher quase sempre se reduz apenas ao vocativo das cartas escritas por J.

“Uma mulher desenhada a lápis parece uma mulher, e só isso. A ideia, portanto, está encerrada, completa, e todas as palavras, então, se tornam inúteis, ao passo que uma mulher apresentada por escrito evoca milhares de mulheres diferentes”, resumiu Manguel (2001, p. 20). Nosso objetivo ao não ilustrar Cecília era que cada leitor a associasse a diferentes memórias de seu repertório pessoal, ampliando com sua subjetividade a concretude da personagem. Isso a torna, simultaneamente, mais misteriosa e familiar, além de nos levar para próximo de J., esse alguém que acompanhamos tão intimamente durante o livro.

Um outro exemplo em que nos valem da relação texto-imagem é no caso do cartão postal escrito pelo filho de J. Trata-se uma imagem (a cópia do postal) alterada digitalmente para incluir um texto com uma tipografia que simula a letra cursiva de uma criança. A composição completa ajuda a reforçar o caráter documental de *Hungria*. Para isso também contribui o fato de o postal ser um original da década de 1990.

No ensaio crítico “A mensagem fotográfica”, Roland Barthes defende que a relação entre texto e imagem sofreu uma inversão.

(...) o texto é uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é “insuflar-lhe” um ou vários significados segundos. Melhor dizendo (e trata de uma importante inversão histórica), a imagem já não *ilustra* a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem. (...) na relação atual, a imagem já não vem esclarecer ou

“realizar” a palavra; é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem (...) ontem, a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje, o texto torna a imagem mais pesada, impõem-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação. (BARTHES, 1990, p. 20)

Apesar de tratar mais especificamente do fotojornalismo, acreditamos que os conceitos do autor podem auxiliar a compreender os desafios da relação entre esses dois elementos.

Em *Hungria*, buscamos uma terceira via, em que texto e imagem pudessem dialogar sem suprimir um ao outro. Ao contrário, que impulsionassem e ampliassem suas metáforas quando combinados, gerando potência ao produto final, o livro.

### **3.2. FOTOGRAFIAS: USO DO REAL EM PROL DA FICÇÃO**

Como já exposto, uma das apostas do livro para lograr êxito na transmissão de sentimentos é a combinação de material produzido (aqui chamado de fotografias de ensaio) e material resgatado (fotografias de arquivo).

As fotografias de ensaio focam na solidificação da história, sendo forças motrizes para o desenvolvimento da narrativa e condução do livro.

Desde o princípio, a ideia era trabalhar digitalmente sobre as fotos na pós-produção. Todas as fotografias foram editadas, manipuladas e alteradas. Nenhuma das imagens do livro é “pura” – cabe colocar que não acreditamos na ideia de fotografia em seu estado puro, como reprodução fiel à realidade. A partir do momento que uma imagem é concebida na cabeça do fotógrafo, a obra passa por diversos filtros e modificações. A escolha do objeto fotografado, o enquadramento, a lente, o filtro, o modelo da câmera, o instante, o filme, a compressão, o processo de revelação, o armazenamento – tudo isso contribui para a formação da fotografia final e, felizmente, a contamina. O contexto de produção influencia intensamente a obra. “A conotação, isto é, a imposição de um sentido segundo à mensagem fotográfica propriamente dita, elabora-se nos diferentes níveis de produção da fotografia”. (BARTHES, 1990, p. 15)

Dada essa percepção, somada ao fato de se tratar de uma ficção que busca a todo momento firmar um pacto de verossimilhança com o leitor, encontramos não só uma brecha, mas a obrigação de as fotografias serem manipuladas a serviço da narrativa. A forte característica denotativa que a fotografia traz em si – pela ideia de

captura do real – foi utilizada em prol de convencer o leitor a embarcar na história de J.

### 3.2.1. 'HUNGRIA' E OS PROCEDIMENTOS DE CONOTAÇÃO

Durante a produção das fotografias, lidamos a todo momento com questões complexas: foi necessário sempre pensar qual era a finalidade de cada foto para a composição da narrativa, e de que maneira obteríamos o efeito desejado.

As fotos foram tiradas em 2014 no Brasil, mas retratavam o início dos anos 1990 na Hungria. Nos ensaios, buscamos um equilíbrio entre verossimilhança e a ficcionalização, como explicaremos mais à frente. Para atingir esse objetivo, levamos em conta na elaboração e produção das fotografias, os *procedimentos de conotação*, conforme conceituados por Roland Barthes no livro *O Óbvio e o Obtuso*.

A fotografia possui uma característica muito interessante que é a predisposição do receptor a aceitá-la com forte carga denotativa. Apesar disso, ela contém também um viés conotativo implícito. Para Barthes, no caso da trucagem, da pose e dos objetos, a “conotação é produzida por uma modificação do próprio real” (1990, p. 15) .

Na **trucagem** utiliza-se da credibilidade inerente à fotografia (com extraordinário poder de denotação) para apresentar uma imagem propositalmente conotada. “A trucagem caracteriza-se por intervir, sem prevenir, no próprio interior do plano de denotação” (Idem, p.16). Considero dentro de trucagem também as diversas montagens digitais feitas para expandir o sentido das fotos, remetendo ora à Hungria, ora ao início dos anos 1990, ora ao inverno rigoroso, ora a tudo isso somado.

A **pose** do retratado imprime significados de conotação. Em nossas fotografias ensaísticas, isso foi valorizado. Ao interpretar frente à câmera, o ator tinha plena consciência do seu papel e do objetivo de cada foto. Mais tarde, a pose do personagem foi um fator decisivo na seleção das fotografias que entraram na edição final do livro.

Barthes ainda explica que a pose não é procedimento exclusivamente fotográfico, mas é impossível deixar de comentar ao se analisar uma fotografia, dado que os gestos apresentados carregam sentidos que formam a narrativa das imagens.

A presença de **objetos** é indutora de associações de ideias e símbolos, segundo Barthes. Ao compor a obra fotográfica, os objetos transmitem uma mensagem. No livro, assim que chega à Hungria, J. é mostrado com uma câmera na mão, fotografando a paisagem. A presença do artefato neste momento da narrativa expõe uma conjuntura que abre espaço a várias interpretações do leitor: o homem nessa fase inicial ainda age como um turista; ele está encantado com a cidade; tem vontade de registrar os momentos e mostrar para a família as paisagens do país; é uma câmera analógica soviética (o que traz mais elementos de convencimento ao pacto firmado “espaço, Hungria; tempo, anos 1990”).

J. se afogando no mar em uma sequência de fotos próxima a conclusão da história é um exemplo do artifício mar para uma metáfora. Conforme já exposto anteriormente pelo protagonista, a Hungria não tem saída para o oceano (“eu que sou um pai perdido por excesso de amar/ que estou num país perdido sem acesso ao mar”). Logo, ao optar por fabricar as imagens de afogamento em uma praia, entende-se que essas fotografias não foram produzidas na Hungria e o pacto foi intencionalmente quebrado, criando diversas metáforas: sentimento de sufocamento, desespero, devaneio, delírio de aproximação com o Brasil.

Em uma foto no fim de “Hungria”, vemos um lenço carregado discretamente por J. em 1998. Este elemento é uma sutil associação ao objeto lenço que envolve o livro e forma sua capa. É esperado que alguns desses pequenos detalhes sejam captados, outros passem despercebidos, e outros ainda tenham sentidos terceiros criados pela subjetividade e associação de ideias do próprio leitor. Esses artifícios têm a finalidade de indicar que o livro não se encerra em si, ele dispõe de variadas camadas de significados, permitindo uma maior liberdade de interpretação da história.

Barthes ainda enumera outros três procedimentos, nos quais a conotação é produzida sem a necessidade de modificação do real. São, portanto, procedimentos específicos da fotografia que geram o sentido conotativo.

A **fotogenia** é como, a partir de técnicas de iluminação, impressão e tiragem, a fotografia é “embelezada”. Para Barthes, “essas técnicas deveriam ser recenseadas, pois que a cada uma delas corresponde um significado de conotação suficientemente constante para ser incorporado a um léxico cultural dos efeitos técnicos” (Ibidem, p.19).

Durante a produção dos ensaios a fotogenia era elemento fundamental. Como queríamos que houvesse clara distinção entre as fotografias de ensaio e o material de arquivo, permitimos a liberdade de, nos ensaios, pensar a iluminação e a composição das fotografias, ainda que isso gerasse estranhamento ao leitor. Ao mesmo tempo em que se penetra tanto a intimidade do protagonista pelos textos, as fotografias ensaísticas trazem um afastamento proveniente de forte embelezamento das situações. As fotografias por vezes são bastante saturadas e contrastadas, com iluminação fantasiosa (como nas sequências de J. na cama e J. gritando). Os elementos que traziam a intimidade da personagem para o leitor são principalmente os textos em primeira pessoa, as fotografias de arquivo e os objetos (cartões postais, flores, mapas, calendários). O ensaio ajuda a contar a história e ficcionaliza a narrativa, buscando extrair potência até de situações banais.

Barthes faz uma crítica sutil ao analisar o **estetismo** da fotografia como a situação em que

a fotografia se faz pintura, isto é, composição ou substância visual deliberadamente tratada ‘na palheta’, é para significar ela própria como ‘arte’ (...) ou para impor um significado habitualmente mais sutil e mais complexo do que aqueles permitidos por outros procedimentos de conotação. (Ibidem, p.18)

Para a construção de camadas de significância – em que muito do que é vivido não é dito e percebe-se que há mais do que está efetivamente exposto – *Hungria* recorre ao procedimento de estetismo para gerar significados além do sentido conotativo mais superficial. A ideia é sempre instigar o leitor a adicionar sua subjetividade para construção de sentidos e, a partir de associações a memórias pessoais, emocioná-lo.

Para Barthes, a **sintaxe** é a produção de conotação a partir da reunião de uma sequência de fotografias, formando uma unidade semântica. “O significante de conotação, neste caso, não se encontra mais ao nível de qualquer dos fragmentos da sequência, mas ao nível (...) do encadeamento”. (Ibidem, p.19). Em alguns momentos recorreremos a esse procedimento em sequências simbólicas, como J. se



revirando na cama, criando círculos de fogo dentro do apartamento, se afogando no mar e, por fim, desaparecendo submerso.

Percebemos que as fotos sequenciais nos ajudaram a criar um significado que dificilmente seria construído se os elementos fossem isolados. Em alguns casos, o encadeamento remete à passagem de tempo, à permanência ou à solidão. Temos a impressão de acompanhá-lo durante um período, e a força da sequência está na apreensão de como J. agiu nesse intervalo. No caso da série do afogamento, graças às imagens sequenciais, vemos J. entrar no mar espontaneamente e viver um doloroso processo de degradação.

### **3.2.2. HUNGRIA E O PUNCTUM**

Em *A Câmara Clara*, Roland Barthes desenvolve um pensamento sobre o que gera o interesse na fotografia. Ele se demonstra inconformado com o fato de subjetivamente “gostar” ou não de algumas imagens fotográficas. O que geraria o interesse e o fascínio?

Em sua análise, Barthes encontra provisoriamente o termo “aventura”. O questionamento é: “o que em cada foto lhe advém?”. Citando Sartre, Barthes defende que se não houver a aventura, não existe a fotografia – há apenas o objeto.

De modo inverso, sem aventura, nada de foto. Cito Sartre: “As fotos de um jornal podem muito bem ‘nada dizer-me’, o que quer dizer que eu as olho sem pô-las em posição de existência. (...) Podemos, aliás, deparar com casos em que a fotografia me deixa em um tal estado de indiferença, que não efetuo nem mesmo a ‘colocação em imagem’. A fotografia está vagamente constituída como objeto, e os personagens que nela figuram estão constituídos como personagens, mas apenas por causa de sua semelhança com seres humanos, sem intencionalidade particular. Flutuam entre a margem da percepção, a do signo e a da imagem, sem jamais abordar qualquer uma delas”. (BARTHES, 1984, p. 36)

Desenvolvendo seu raciocínio e recorrendo à linguagem da fenomenologia, Barthes encontra termos para definir dois elementos que geravam essa espécie de interesse particular pelas fotografias.

O primeiro, visivelmente, é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem-sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica (...) O que experimento em relação a essas fotos tem a ver

com um afeto médio, quase com um amestramento. (...) é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. (Idem, p. 44)

O *studium*, portanto, se refere a um interesse geral por uma fotografia específica, por seu conteúdo, seu contexto, seu olhar fotográfico. É, como diz Barthes, “da ordem do *to like*, e não do *to love*”, o *studium* registra apenas um desejo leve e vago pela obra em questão.

O segundo elemento surge para romper com essa ideia. Agora, esse fenômeno parte da obra em direção ao observador, e o atinge ainda que ele não busque ser afetado.

(...) é ele [o elemento] que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas (...) A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (Ibidem, p.46)

O *punctum* é um elemento completamente subjetivo. Não é possível definir onde reside o *punctum* em uma fotografia de maneira universal, senão apenas cada pessoa pode determinar por si própria. Essa flechada é o que afeta em particular quem vê a fotografia, podendo também certa obra atingir desta forma um observador e não atingir outro.

Em conversas, durante o processo de produção do livro, era curioso observar pessoas exteriores ao projeto analisando as fotografias. Pudemos perceber que certas imagens que nos eram menos intensas que outras – e, por isso, restava uma dúvida sobre suas permanências no livro – por vezes marcavam violentamente quem as via sem motivo óbvio. Certamente o oposto ocorre: ainda que algumas imagens possam não apresentar o *punctum* a um leitor, elas afetaram os criadores do livro e, por mais que não sejam fundamentais à história, estão na edição final.

### 3.3. EM RELAÇÃO AOS TEXTOS

Os textos de *Hungria*, depois de algumas experimentações, são todos, ainda que frios e secos, íntimos. Pensamos em alguns momentos diferenciar a voz narrativa entre J. e uma de terceira pessoa, em que não ficasse claro quem seria de quem seria essa fala. Por fim, entendemos que o uso apenas de textos em primeira pessoa – a grande maioria enunciado por J. e alguns poucos textos por Cecília e seu filho – abrangeria melhor o universo em que queríamos nos inserir: importam menos os fatos que a percepção das personagens sobre eles.

Uma forma de explorar os discursos íntimos foi da diferenciação entre a forma de expressão de J. por carta, postal e telefone e o jeito que J. se exprime em reflexões pessoais. O protagonista constrói uma *persona* que se comunica e age conforme suas vontades reais. No início, J. indica em uma carta para sua mãe mais entusiasmado do que realmente está – talvez seja a forma que ele gostaria de estar, ou um medo de se frustrar nessa nova vida, ou ainda uma maneira de tranquilizar sua mãe.

A carta é uma comunicação entre ausentes. Ao escrevê-la, pensa-se no destinatário real, um nome, um corpo. Ao mesmo tempo, apegamo-nos à imagem que fazemos dele, supomos a leitura que tem de nós e a que gostaríamos que tivesse e imaginamos a resposta que poderia nos dar. Tudo isso é distância no espaço e no tempo. Quem escreve está distante de quem recebe e vice-versa. A correspondência, além de evidenciar a distância, é uma maneira de se expor. A carta, como é destinada a alguém, age como exercício de leitura e releitura de si mesmo, através do olhar do outro. Ao escrever uma carta intenciona-se corresponder ao olhar do outro. (BASTOS, 2003, p. 22)

As cartas ainda contagiam todo o livro. Elas posicionam a história na época pretendida (início da década de 1990) e asseguram um panorama de difícil comunicação. Matildes Demétrio dos Santos, em *Ao Sol Carta é Farol – A correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*, avalia o caráter documental da carta inserido em um tempo e espaço por meio do registro do lugar e da data.

Na escrita das cartas, lugar e data são fatores preponderantes que, uma vez obedecidos, têm a vantagem de situar no tempo e no espaço a feitura e o conteúdo da mensagem. A data, especialmente, delimita e capta o momento em sua fugacidade. Não se trata de relatar ações ou acontecimentos de cada dia, como num diário. Trata-se de recompor um espaço íntimo, mas de tempo determinado, uma forma

de reviver e repensar o que está acontecendo. (SANTOS, 1998, p.22 apud BASTOS, 2003, p.17)

Um ritual próprio é criado durante o estabelecimento de comunicação por cartas, como analisa Teresa Bastos:

A troca de correspondência é pontuada pela espera da resposta. O ritual faz parte do código de educação: responder às cartas recebidas. Toda carta merece resposta. O silêncio misterioso cria certa expectativa, a espera produz angústia e, quando a carta chega, produz satisfação, mesmo que não tenha sido realizado o diálogo desejado. (BASTOS, 2003, p. 24)

As cartas de J. nunca recebem resposta. Ou, pelo menos ao leitor, essas respostas são sempre omitidas e, por essas elipses temporais, em grande parte do livro só acompanhamos relatos de J. Resta algumas dúvidas a serem preenchidas pela imaginação do receptor: (1) J. não recebe respostas mesmo – e, se assim for, teremos uma leitura específica do livro: ele não é merecedor de resposta, sua loucura é tanta que ele continua enviando cartas por anos sendo ignorado; (2) suas cartas não chegam ao destinatário: o que não impediria uma tentativa de comunicação via Brasil à Hungria por parte de sua família; (3) J. não chega a colocar as cartas no correio. Em um momento do livro J. fortalece essa hipótese (“C., estão empilhadas as cartas que escrevi e não te mandei (...) esta carta eu juro que vou te mandar”) trazendo mais uma dúvida ao leitor: se estão empilhadas as cartas não enviadas, quais seriam estas?; (4) as respostas não chegam a ele: o que, possivelmente, é mais desesperador. Sua família tem completa noção do que está acontecendo com ele, porém durante o processo há um rompimento com a comunicação; (5) as cartas são respondidas, porém não são apresentadas ao leitor. Nessa conjuntura, o leitor saberia menos que as personagens do livro e estaria acompanhando apenas um extrato da história, tendo que preencher um espaço de sentido que não lhe é revelado.

Por ser um livro enunciado em primeira pessoa, a carta também foi um recurso que *Hungria* utilizou em diversos momentos para essa personagem poder refletir sobre sua situação. Como não é claro se J. recebe respostas, suas cartas podem ser encaradas como elucubrações íntimas, sem esperança de se estabelecer um diálogo. Talvez apenas uma forma de aliviar a própria angústia.

A carta é um “pensar alto com”, o que torna o nível de veracidade maior que nas memórias recolhidas e guardadas em segredo para só serem escritas ou divulgadas futuramente. A parte incessante da escrita de cartas, além disso, é determinada pela ausência do ente

querido. (...) A ausência não só motiva como enriquece o que se tem a dizer. (SANTOS, 1998, p. 24)

No livro, que J. se refere como “caderno”, o texto de apresentação é assinado pelo próprio protagonista. “Este caderno é uma reunião de acontecimentos do período que morei na Hungria pós-socialista. (...) Foi um momento difícil na vida. Junto com a mudança para um país desconhecido, eu passava pelo término de um casamento e a distância da infância dos meus filhos. Apesar de tudo, fui feliz. Hoje estou bem melhor. Um abraço, J.”

Abre-se margem a interpretações. Interessante hipotetizar sobre qual foi a motivação de J. para ter se empenhado na reunião desse material. Embora os textos do livro retratem uma comunicação entre ausentes e a escrita de J. seja muito mais íntima – para dentro de si e não claramente visando resposta de um destinatário –, não é possível compreender o que J. pretende, com esse agrupamento: ganhar destinatários, conhecidos ou desconhecidos? J. talvez escreva para o filho ou para Cecília ou ainda para uma terceira pessoa desconhecida. Talvez o fato de ele ter decidido materializar essas reflexões seja mesmo uma vontade, ainda que inconsciente, de que isso fique, de que alguém tenha acesso a esse livro e possa o compreender melhor, se aproximando de sua intimidade e de seu passado.

Teresa Bastos, ao analisar uma carta autobiográfica escrita por seu avô ao seu tio, traz à tona o papel do destinatário enquanto formador e disseminador de uma imagem do emissor:

Na escrita de Camilo, “o outro”, no caso, Setembrino, pode significar “outros”, todos aqueles que, em vida, não o compreenderam. O destinatário passa, então, a ser um mensageiro incumbido de disseminar a imagem que o remetente gostaria que tivessem dele. Ao escolher escrever uma carta e não um diário para contar a sua vida, ele estava previamente solicitando a presença do outro, necessária em seu julgamento. Visto que no diário a preocupação com o outro não é relevante. Pelo teor de sua escrita, fica bem nítida a sua dependência do outro para que, mesmo morto, seja compreendido. Georges Gusdorf, em *Les écritures du moi*, comenta que “o outro é um eu que pode ter a procuração da minha própria experiência, iluminando assim a intimidade do meu espaço interior.” (2003, p.22)

Ao contar sobre esse difícil período de sua própria vida, J. constrói não apenas sua versão, mas a imagem que ele gostaria que os outros guardassem dele. Talvez a reunião desses escritos seja mais uma forma de se expor a alguém, procurando uma compreensão, uma redenção ao compartilhar sua solidão, seu não-pertencimento, sua própria angústia.

### 3.4. O RECURSO DE SUSPENSÃO DO TEMPO

Em seu livro *Devant le temps*, o filósofo George Didi-Huberman defende que toda imagem carrega consigo uma característica temporal específica. Roberta Andrade do Nascimento, no artigo *Charles Baudelaire e a arte da memória*, esmiúça a posição do filósofo a respeito dessa particularidade.

Em seu livro *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Georges Didi-Huberman destaca a especificidade do tempo que constitui a obra de arte, defendendo a idéia de que a imagem deflagra múltiplos elos com base nos quais será possível reconfigurar diversos presentes; nesse sentido, a obra revela a memória que traz consigo, memória essa que continuará, em seu devir, a atravessar outros presentes, uma vez que “sempre, diante da imagem, estamos diante de tempos. (...) olhá-la significa desejar, esperar, estar diante do tempo”. Nesse contexto, o autor propõe interrogar, de maneira crítica, o tempo que compõe a obra de arte, visto que estamos diante de um presente que não cessa de se restabelecer pela experiência dialética do olhar. (2005)<sup>4</sup>

Considerando a imagem portadora de outros tempos, cabe questionarmos o anacronismo existente na fotografia. Ao nos depararmos com outros valores temporais no ato de se confrontar com a obra de arte no presente, “não há como fugir ao anacronismo, pois ele é um mecanismo que obriga a rever as redes de leitura, apontando para o sentido de decomposição do tempo e denunciando a complexidade temporal inerente à constituição da obra” (Idem)

O que evoca essa “montagem de tempos” é a memória e não efetivamente o passado. Os variados tempos da obra já passaram por filtros subjetivos que humanizaram essa passagem de tempo, recriando esse passado para definir uma ordem de acontecimentos lógica de causa e consequência dos fatos.

(...) estamos diante de um tempo “que não é o tempo datas”. Esse tempo que *não é exatamente o passado* tem um nome: é a *memória*. É ela que separa o passado de sua precisão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, garante suas transmissões, buscando uma essência impura. É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente “o passado”. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 37)<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Disponível em: <http://bit.ly/1zw91kL>

<sup>5</sup> Tradução nossa: “(...) nous voici devant un temps <<qui n'est pas le temps des dates>> Ce temps qui n'est *pas exactement le passé* a un nom: c'est la *mémoire*. C'est elle qui décante le passé de son

Por se tratar de um livro em que a reunião de fragmentos formasse uma narrativa, ao passo que material produzido e material resgatado dividiriam espaço ao longo de toda a obra, a montagem de tempos contribuiu para a história de J. A dúvida que restava era: até que ponto a presença das fotografias de arquivo irá invalidar ou suprimir a potência das fotografias de ensaio justamente por as primeiras terem sido tiradas na data pretendida e claramente evocarem mais traços documentais?

De início, a decisão era: todas as fotografias ensaiadas teriam que ser produzidas fielmente à estética das fotografias dos anos 90. A intenção era conseguir confundir o leitor ao ponto de que ele não pudesse ter convicção de quais fotos foram produzidas exclusivamente para o livro em 2014 ou quais pertencem ao material de arquivo.

Algumas pesquisas e testes foram feitos e percebemos a gigantesca dificuldade de imitar o real. Nas fotografias, ainda que se aproximassem da textura produzida por máquinas da época, do grão da foto, do flash, da saturação, do enquadramento e do desfoque, restava um ar de artificialidade latente. Percebi que sempre haveria esses traços sintéticos. Eu nunca me convenci de que aquelas imagens se passariam por material de arquivo, talvez por saber que eu mesmo produzi a fotografia neste ano, talvez por haver uma aura no material de arquivo – um segredo, um mistério – que não é possível reproduzir.

Também consideramos utilizar apenas fotografias de arquivo, que, em combinação com os textos criados, construiriam o sentido desejado por uma teia narrativa. Da mesma forma, não foi possível: as fotografias de arquivo entravam em colisão por se aproximarem a meras ilustrações dos textos que precisavam ser pesadamente dissertativos. Todo tempo, os textos recorriam a justificativas e explicitações do encadeamento da história pelo fato das fotografias não conseguirem transmitir significados desejados de forma independente.

Chegamos então a uma terceira opção. Ao defender as fotografias produzidas como um ensaio fotográfico, atribuímos sentidos diretos e construímos metáforas

---

exactitude. C'est elle qui humanise et configure le temps, entrelace ses fibres, assure ses transmissions, le voulant à une essentielle impureté. C'est la mémoire que l'historien convoque et interroge, non exactement <<le passé>>".

visuais mais explícitas e condizentes com a narrativa. Em contrapartida, perderíamos o traço documental que a exclusividade do material de arquivo traria. Optamos portanto intercalar as fotos produzidas com as imagens de acervo para conseguirmos desenrolar a narrativa tendo sempre o embasamento documental das situações pelos materiais de arquivo.

### 3.5. HUNGRIA: ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO

Utilizamos as concepções do autor francês Philippe Lejeune de autobiografia, romance autobiográfico, biografia e ficção para classificar este trabalho. Os conceitos do pensador também nos foram caros para refletir sobre estratégias que permitissem que o livro flutuasse entre ficção e realidade.

Em *O Pacto Autobiográfico. De Rousseau à internet*, Lejeune explica a obra biográfica como uma “narrativa que recapitula uma vida” (LEJEUNE, 2008, p. 61). A autobiografia é o caso em que a identidade de quem escreve o texto é a mesma do personagem principal do livro. Isso pode ser exposto de várias formas, através de elementos que comporiam o chamado “pacto autobiográfico”. Uso de primeira pessoa, títulos elucidativos, o nome do autor exposto parte inicial do livro, entre outros.

A primeira conceituação de autobiografia do autor, no entanto, foi escrita em 1975 e, neste segundo livro, publicado no Brasil em 2008, ele tem a oportunidade de fazer um “mea culpa” ao rever algumas das opiniões que considera exageradamente categóricas 25 anos mais tarde. Ele afirma que teria ficado muito preso a conceitos linguísticos e formais, beirando a ingenuidade.

Antes, Lejeune acreditava que uma “identidade existe, ou não existe. Não há gradação possível” (Idem, p.15). Mais tarde, num texto de 1996, embora reafirme a importância desta identidade, ele abre margem para diferentes tipos de trabalho, em que o nome que aparece na capa do livro não seja exatamente o mesmo do protagonista, por exemplo. Já em 2001, ele volta a ser mais rigoroso com o conceito de identidade do autor. Mas mostra-se aberto a estudar e avaliar

(...) gêneros ‘fronteiriços’ ou de casos-limites: a autobiografia que finge ser uma biografia (a narrativa em terceira pessoa), a biografia que finge ser uma autobiografia (as memórias imaginárias), todos os



mistos de romance e autobiografia (zona ampla e confusa que a palavra-valise ‘autoficção’ [...] acabou por abranger). (Ibidem, p. 81)

De forma geral, podemos concluir que *Hungria* se insere melhor na categoria *romance autobiográfico*.

Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir de semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. (...) romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (...) quanto narrativas “impessoais”. (Ibidem, p.25)

Nossa tentativa de experimentar os limites entre real e ficcional se fez presente em diversos aspectos do livro. O pensador explica que a diferença das formas de ficção para os textos biográficos é que esses últimos não buscamos a verossimilhança, “mas a semelhança com o verdadeiro. Não o ‘efeito do real’, mas a imagem do real” (Ibidem, p.36).

O fato de o ator que interpreta J. ser pai do autor e de as fotos de arquivo serem, em sua maioria, imagens familiares reais certamente contribui para criar a atmosfera de veracidade, ou seja, criar o mencionado “efeito do real”. Por meio dessas fotos e de desenhos, o autor aparece no livro não como o protagonista, mas como os filhos dele.

Em seu texto inicial, Lejeune explicou que a autobiografia pode ser identificada quando o nome do narrador-personagem (no nosso caso, J.) coincidir com o nome do autor impresso na capa. Em *Hungria*, optamos por omitir qualquer nome na capa. Pretendemos, com isso, fazer o objeto-livro se assemelhar o máximo possível a um caderno de anotações. O nome do autor só aparece na terceira página do livro. Na contracapa, há ainda uma segunda assinatura de autor, “J.”. Não pretendíamos com isso “enganar” o leitor, mas criar camadas de informações mais profundas e complexas.

Outro recurso descrito pelo autor francês é o uso da primeira pessoa nos textos. No nosso caso, as figuras do narrador e da personagem são a mesma, J., que sempre escreve sobre si de forma íntima e pessoal. Durante a elaboração do livro, pretendíamos ter textos em terceira pessoa, mas optamos por eliminá-los da edição final. Sentimos que colocar um discurso de fora, gerava duas possíveis reações: a primeira era gerar uma dúvida no leitor sobre quem é o dono dessa voz, e a segunda era de dado que era um olhar exterior, onisciente e onipresente, ser

esse discurso tomado como a voz da verdade. O leitor portanto dualiza os discursos e gera a comparação entre o que J. narra e o que teria acontecido de verdade.

#### **4. 'O AMOR NASCE DA MEMÓRIA' – CRIANDO HUNGRIA**

O processo de escrita e concepção de Hungria se iniciou de uma ideia bastante simples. Escrevi um poema em que o personagem principal estava em exílio num país em que não compreendia a língua – e o que mais sentia saudades era entender as nuances do idioma, as piadas, diferenciar o sotaque. Depois de pronto, juntei com uma fotografia que havia feito na Hungria em 2010. Percebi uma ampliação do sentido interessante – a foto e o texto se complementavam criando um significado maior de saudade.

A partir disso, comecei a escrever outros textos tendo como elo de ligação os sentimentos desse homem “perdido num país sem acesso ao mar”. Depois de ter vários textos escritos acerca desse universo, decidi que seria interessante produzir uma fotografia para interagir com um texto específico – não queria mais usar material de arquivo de uma viagem de quatro anos atrás, mas, sim, pensar uma imagem que potencializasse a escrita e gerasse novas nuances de interpretação.

Moro com meu pai e, por ele se mostrar sempre muito aberto e interessado em atuar nos curtas-metragens produzidos ao longo da minha graduação em Radialismo, pensei que seria uma boa opção convidá-lo a tirar algumas fotografias. Ele concordou na hora e fizemos um rápido ensaio.

Achei bastante curioso o resultado e propus que tirássemos mais fotos, à medida que ia escrevendo outros textos. De início, eu tentava aproximar questões estéticas da fotografia (sua textura, granulação, temperatura de cor, defeitos, enquadramento) a uma foto tirada nos anos 1990. Conforme explicamos antes, esse processo foi abandonado e abraçamos a estética das fotografias ensaísticas.

##### **4.1. HUNGRIA DA CONCEPÇÃO À HISTÓRIA SÓLIDA**

Decidimos, por fim, tentar criar o universo dos anos 1990, intercalando as imagens de ensaio com material de arquivo. Sinto que alcancei satisfatoriamente meu objetivo: gerando um embaralhamento nas épocas, um sentimento de suspensão do tempo em que o leitor firmasse um pacto de aceitação do trabalho artístico. O limite desse pacto seria mais uma forma de interagir com o leitor. Em alguns momentos este pacto seria sustentado fortemente por meio de um sentimento de veracidade das situações, materiais de arquivo documentando o

ocorrido, rigor com a construção de datas e locais. Ao decorrer do livro, conforme o protagonista delira e se esquece, as situações se tornam mais fluidas, metafóricas, sem obrigação com o real.

Definimos que a câmera a ser utilizada desde as primeiras fotografias de ensaio até as últimas seria uma Canon G16. Ainda que possua uma lente não-cambiável, é uma câmera com muitos recursos (controle total de abertura de diafragma, velocidade do obturador, sensibilidade, temperatura de cor), capaz de fotografar em RAW (obtendo informação desde as mais altas luzes até as mais baixas – recurso fundamental na correção de cor posteriormente, resguardando também possíveis alterações da cor, temperatura e compressão do arquivo). Por ser pequena, sinto que a câmera facilita a relação com o fotografado. A presença de um equipamento pesado e grande, sem dúvida, intimidaria a pessoa do outro lado da lente, principalmente por estarmos trabalhando com um não-ator.

Aos poucos, pelos textos, esse personagem foi ganhando forma, caráter, gostos. Depois de fazer vários poemas e fotos de maneira bastante descomprometida com uma ordem, senti que estava na hora de me encontrar nesse caos. Era necessário definir um roteiro, uma cronologia dos acontecimentos. A partir do material já produzido a história foi criada e dividida em atos – mais tarde, estes foram relacionados aos anos que J. passou na Hungria; cada ato seria um ano. Foi estruturado um argumento de todas as situações do livro, indicando explicitamente o que queríamos transmitir em cada momento. O trabalho posterior de desenvolvimento da narrativa camuflou essas intenções, gerando uma história coesa.

Com orientação da professora Teresa Bastos, fomos desenvolvendo o livro. A primeira reunião durou quatro horas. Passamos por todo argumento do livro, pelas fotografias e textos já produzidos, encontrando justificativas, contradições, exageros em grande parte do material. A cada elemento do conteúdo do livro era preciso pensar: de que forma irá isso contribuir para a narrativa, o que deve ser realocado, o que deve ser produzido e o que será descartado.

Nesse momento, surgiu a ideia do livro se aproximar em alguns detalhes a um livro-objeto. Como estávamos propondo mistura de suportes para contar uma história por diferentes vieses, por que não trabalhar com a materialidade do dispositivo livro? Flertamos com a ideia primeiro de forma tímida, com a inserção de reproduções de objetos relacionados à personagem, à época e ao lugar. Um mapa

de Budapeste, um cartão postal enviado pelo filho, selos de 1992 da Hungria em envelopes, passaporte, calendário.

Enquanto o trabalho evoluía, fortaleceu-se a intenção de explorar a materialidade do livro. Sentimos que ali poderia residir muito da intensidade da obra que queríamos. O segundo passo de uso expandido do material foi o emprego de pequenos objetos ao longo do livro. Evitamos sempre tornar o livro uma escultura, que impossibilitasse sua fácil reprodutibilidade ou que o livro tivesse que ser exposto em um museu ou galeria, dificultando seu acesso e seu manuseio.

O importante era, apesar de explorar o universo além do impresso nas páginas, que *Hungria* ainda fosse encarado e lido como um livro. Esta foi mais uma linha tênue que nos desafiava a permanecer a todo momento ponderando escolhas. Essa segunda reflexão levou à inserção desses pequenos objetos que extrapolam o limite da camada de papel. Uma flor comum na Hungria, a fotografia de J. já de volta ao Brasil no final, o lenço que embrulha o livro.

O terceiro patamar foi o mais extremo. Já convencidos a trabalhar com objetos impressos nas páginas do livro e artefatos além-páginas, chegava a hora de encarar também o livro enquanto objeto a ser explorado. Nesse primeiro momento, imaginamos que ele deveria ser uma simulação de diário, de um caderno de anotações. Como se o leitor, ao abrir o livro, estivesse invadindo a intimidade de J. Isso foi bastante explorado pelo projeto gráfico e trataremos disso mais à frente.

Ainda sobre o objeto, chegamos a uma ideia que nos pareceu extremamente arrojada. Ao aproximarmos o livro a um caderno de anotações pessoal do protagonista, poderíamos usar isso ao nosso favor no momento da loucura de J. Próximo ao final do livro, em que os textos ficam gradativamente mais alegóricos, as fotografias abstratas, o ápice desse momento de insanidade poderia ser uma intervenção da personagem no próprio material do livro: algumas páginas arrancadas. Isso proporcionaria camadas de significados instigantes: J. teria se arrependido do material que depositou naquelas páginas; o livro se aproxima bastante da ideia de caderno íntimo e pessoal da personagem, cada livro então seria único, seria manualmente rasgado; levaria ao leitor um sentimento de incompletude das informações e da história de J.; entrar em contato com um livro rasgado – sobretudo um livro que o leitor acompanhou até esse momento – já causa por si só uma violência à pessoa que o manipula.

Foram feitas, então, mais algumas reuniões e discussões com a professora orientadora, sempre estimulando a releitura do livro à medida que novos elementos

eram adicionados. Nessa ocasião, o artista gráfico Gueko Hiller, que já vinha acompanhando o processo de construção dos textos e fotografias, embarcou intensamente no projeto e trouxe muitas propostas fundamentais para chegarmos aonde queríamos e obtermos o livro tal qual está hoje.

O processo descrito até aqui chamei de “da concepção à história sólida”. Quando me refiro à “história sólida”, nomeio o momento em que juntos – eu, Felipe Bibian, a professora orientadora Teresa Bastos e o artista gráfico Gueko Hiller – percebemos que tínhamos um material concreto e poderíamos partir para o projeto gráfico, que certamente – como veio a se confirmar depois – iria reestruturar completamente a narrativa, gerando novas percepções de todo trabalho feito até este momento.

## 4.2 DO PROJETO GRÁFICO AO LIVRO FINAL

O desenvolvimento do projeto gráfico, conforme dito, se deu de modo a criar uma materialidade gráfica que comportasse e impulsionasse a narrativa ali guardada. A parceria com Gueko para projetos criativos já era antiga, inclusive para trabalhos acadêmicos da Escola de Comunicação. Por isso, havia um ambiente de intimidade em que pudemos sempre sugerir e experimentar muitas possibilidades do livro.

Além da ideia das páginas rasgadas, também surgiu logo no princípio a proposta de trabalharmos com fac-símile<sup>6</sup>. Esse foi o pilar mais debatido enquanto *Hungria* ganhava corpo: usar ou não na totalidade do livro e em que momentos fazer essa opção. Com este tipo de edição, acreditamos que o texto ganhe mais verossimilhança. Isso precisou, portanto, ser balanceado com as imagens de arquivo e as de ensaio, para ajudar a firmar a já mencionada suspensão do tempo.

Decidimos optar por um fac-símile estilizado, um pouco mais complexo que os convencionais. Durante a edição, fizemos um desenho ponto a ponto de todo o conteúdo produzido. O texto manuscrito ou datilografado ganharia traços da confusão mental de J. conforme ele entrasse em uma espiral emocional. Buscamos trabalhar as cores e espessuras das tintas utilizadas – tanto nas canetas da tipografia manuscrita quanto nas fitas de impressão da máquina de escrever portátil – buscando traçar paralelos com a situação emocional de J..

---

<sup>6</sup> Cópia do original.

O primeiro aspecto material percebido pelo leitor de *Hungria* é que o livro-objeto está envolvido por uma peça pessoal, um lenço de bolso, cuidadosamente dobrado. Nosso objetivo era demonstrar a importância das memórias ali guardadas para o autor, J. O bordado manual e bruto foi inspirado pelo trabalho de Bispo do Rosário<sup>7</sup> e de Leonilson<sup>8</sup>. Em vez de trazer a inicial de seu nome, optamos por uma palavra que o identificasse: Hungria. Ao cabo da jornada de J., sua personalidade e sua identidade se confundem com esse país.

Os lenços utilizados foram garimpados em diferentes lojas tradicionais cujo estoque é repleto de peças do período retratado. Eles foram adquiridos em estabelecimentos no Rio de Janeiro, em Niterói e em Guaratinguetá, no interior de São Paulo. Escolhemos lenços do mesmo modelo em uma paleta de cores que identificamos recorrentemente com este tempo-espço (década de 1990 na Hungria): azul cobalto, cinza e verde escuro.

Depois de tirar essa “luva” em tecido com bordado artesanal, a capa do livro se revela simples: papel cru, sem laminação, título, crédito ou logotipo, características de livros convencionais. O objetivo aqui era aproximar ao máximo da aparência de um caderno ou diário, passar ao leitor a impressão de ser aquele um objeto pessoal, um universo íntimo de outrem.

A inscrição na lombada é o trecho de um dos primeiros poemas desenvolvidos para este projeto, com uma tipografia manuscrita – desenvolvida especialmente para este livro. O trecho selecionado (“sinto Hungria um labirinto”) sintetiza a trajetória emocional de J. durante esses seis anos.

O livro se inicia por um fac-símile manuscrito na falsa folha de rosto (“Hungria”). A verdadeira folha de rosto, na terceira página, tem formatação eletrônica e reúne elementos tradicionais de uma publicação comum – como créditos iniciais e selo de editora.

A partir daí, durante a trajetória narrativa, a fruição do leitor segue por um fluxo entre fac-símiles, fotografias, cartões, papéis e outros materiais ressignificados

---

<sup>7</sup> Artista sergipano esquizofrênico que desenvolveu a maior parte de sua obra durante sua internação no hospício Colônia Julio Moreira, ao longo de 50 anos. Ganhou fama já idoso na década de 1980, chegando a expor no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Faleceu em 5 de julho de 1989.

<sup>8</sup> Artista paulista contemporâneo que produz pinturas, desenhos, aquarelas, esculturas e bordados. Tinha o Bispo do Rosário como inspiração. Faleceu em 28 de maio de 1993.

quando incluídos entre suas páginas. Foi necessário fazer uma atenta pesquisa histórica, social e cultural do contexto real para imprimi-lo no projeto gráfico, por meio dos objetos materializados no livro. Buscamos, por exemplo, um calendário de bolso húngaro real datado de 1992; recriamos um carimbo da alfândega húngara dessa década; também reconstruímos, a partir do modelo atual de um passaporte brasileiro (azul e trilingue), um documento do início dos anos 1990 (verde e bilíngue), e, posteriormente, o envelhecemos através de tratamento digital de imagem; selecionamos flores de clima frio que, na ficção de *Hungria*, teriam sido colhidas em uma visita de J. a uma cidade florida.

Nossa ideia original era expressar tamanha diversidade de fontes, de materiais e recortes da memória por meio de diferentes tipos de papeis e gramaturas. Contudo, o alto custo de produção em um formato que envolva mais de um papel ou gramatura no projeto gráfico inviabilizou essa proposta. A fim de valorizar as fotografias de ensaio, decidimos produzir o livro em papel adequado à impressão fotográfica, comum nos livros de arte, por exemplo, mas em uma gramatura leve, mais próxima à de volumes destinados à literatura.

Com uma direta influência da produção cinematográfica adaptada para uma rotina editorial, desenvolvemos um estruturado cronograma, delegando funções para concluir o quanto antes o material completo do livro (apêndice). A busca por tradutores de português para húngaro, a pesquisa dos lenços para a capa e escolha do artesão que faria os bordados, os testes da tipografia desenvolvida, os desenhos das manchas gráficas, as digitalizações, o tratamento final e reparação dos arquivos de fotografia – todos esses processos foram mapeados e acompanhados. Então, com todo o material “bruto” pronto, iniciamos a diagramação, divididos entre Rio de Janeiro e São Paulo, cidade onde reside o artista gráfico.

Com um esboço geral já desenhado e uma estimativa clara do volume final da obra, os primeiros orçamentos puderam ser feitos. Seguimos um padrão de fazer ao menos três cotações, todas com estimativas de tiragem de dez, 100 e 1000 cópias. Os valores individuais são muito reduzidos quanto maior for a quantidade de exemplares. Mesmo assim, são ainda muito altos para um investimento pessoal sem retorno comercial.

Considerando o prazo, elegemos duas gráficas rápidas e uma terceira gráfica editorial tradicional para fazer essas cotações. Para reduzirmos o tempo e o custo, tivemos que fazer algumas adaptações ao projeto, como abrir mão de um miolo



costurado entre cadernos em múltiplos de quatro páginas – como é tradicional no meio livreiro.

Essa opção gerou dúvidas. Ao mesmo tempo que nos aproxima de um caderno, barateia a produção e otimiza o tempo, traz uma característica que se revelou um problema. Em um livro como *Hungria*, de 234 páginas, como o miolo não foi costurado em múltiplos de quatro, a visualização das páginas intermediárias foi prejudicada pela capacidade de abertura do livro. Foi necessário “amaciar” os livros manualmente, o que, no caso de uma tiragem comercial, é inviável.

Entre os dois menores orçamentos finais, escolhemos o segundo mais barato pela qualidade reconhecida da casa e confiabilidade do designer. Novas versões desse orçamento foram refeitas nas etapas finais do projeto, quando a paginação foi estabelecida definitivamente. Contudo, com o planejamento bastante conciso desde o início, a variação do primeiro esboço à versão final foi de apenas oito páginas.

A última semana de trabalho representou um intenso processo de dedicação ao projeto. Trabalhamos juntos em duplo período para finalizar as últimas etapas de produção de *Hungria*. Com a conclusão de todo o conteúdo, inclusive os objetos extratextuais, seguiram-se as revisões de português, húngaro e inglês. Com todas as emendas feitas na revisão final gramática e artística, seguiu-se para a gráfica.

Nesta etapa final, um interessante e inesperado evento enriqueceu nossa experiência. A produtora gráfica responsável por nosso atendimento demonstrou interesse especial pelo projeto. Segundo ela, por sua linguagem múltipla e por um laço pessoal que mantém com o que chamou de uma “sombra de Hungria”. Neta de um imigrante húngaro, a jovem, após alguns contatos com verificação de arquivos, aprovação de materiais, produção de boneca gráfica e provas de impressão, nos revelou que esse avô já falecido não lhe trazia boas memórias pois, negra, havia sofrido profundos conflitos emocionais e ideológicos com o parente, ex-militar do exército nazista.

Com os dez exemplares do livro finalizados, fizemos os acertos manuais. Engomamos e dobramos todos os lenços, para que ficassem mais firmes e seguros; rasgamos as páginas que representam os últimos períodos de sua experiência na Hungria; guardamos entre as páginas uma flor real, do mesmo tipo das que foram digitalizadas, como um elemento surpresa e uma ferramenta de imersão sensorial; e, por fim, incluímos a foto final, conceitualmente exterior ao projeto e adicionada por fitas adesivas, com um trecho de um dos seus poemas anotado no verso: “Apesar de tudo, fui feliz / Hoje estou bem melhor”.

### 4.3 DO LIVRO PRONTO À CABEÇA DO LEITOR

Com o livro pronto em mãos, as percepções sobre a obra mudam. Parece até que, ao ler o livro físico pela primeira vez, apesar de termos feito e acompanhado todo o processo de feitura da obra, ainda éramos passíveis de surpresa em alguns momentos. Hungria trabalha bastante a questão do dispositivo enquanto ferramenta narrativa, adicionando, portanto, outros significados depois de pronto.

Foram, ao total, incluídas 75 fotografias de ensaio, 31 fotografias de arquivo, 50 textos (entre poemas, reflexões e cartas) e 14 objetos ao longo de 234 páginas.

Tentamos a todo momento firmá-lo enquanto objeto-livro em sua essência, de razoavelmente fácil reprodução e manipulação – ainda que em muitos aspectos flerte com a ideia de livro-objeto. Acredito que encontramos um híbrido: um livro comercializável que propõe ao leitor pensar até que ponto o livro contém uma obra e em que momento podemos dizer que ele é uma obra em si.

A intenção atualmente é apresentar Hungria para editoras brasileiras focadas em livros deste nicho e que embarquem nessa proposta. Mesmo assim, ao realizar essa tiragem de dez exemplares, inserimos um selo da “Editora Novo Solo”. Ainda é uma conceito embrionário, mas com essa experiência de realização do livro, eu e Gueko Hiller nos interessamos em produzir novos conteúdos literários. Provavelmente começando por produtos mais simples, como *zines* e revistas de baixo custo. Aos poucos interagindo com outras áreas da Comunicação e das Artes – filmes, internet, performances, música, etc.

Decidimos que vamos desenvolver esses outros projetos literários paralelamente a nossas atividades do dia-a-dia, sem nos comprometermos inteiramente com estes produtos, porém tentando sempre experimentar esse universo que nos atraiu bastante.

Durante a produção, a obra esteve sempre aberta aos imprevistos do desenvolvimento. Embora já tivéssemos as fotos e os textos, o processo de feitura contaminou o resultado final do livro. Acreditamos que essa flexibilidade foi positiva para *Hungria*. Sem isso, ele perderia uma de suas características mais valiosas: ser um livro sobre memória e esquecimento, em que se fez um exercício de resgate de memória para construção da obra.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência de desenvolver um livro e analisá-lo antes, durante e depois a partir de um embasamento teórico foi extremamente instigante. Esse meu primeiro contato com o dispositivo livro foi encantador.

Por previamente ter pouco conhecimento sobre o formato, busquei justificar para mim mesmo cada decisão que era tomada. Tudo deveria ter uma motivação, ainda que não exposta. Internamente eu tinha que estar convencido de cada escolha.

Foi um desafio me equilibrar sobre tantos limiares aos quais me expus. O livro não deveria ser definitivamente um livro-objeto, tampouco um simples livro comercial; trabalharíamos a maior parte do tempo com imagens e textos, mas os pesos entre eles necessitavam ser equivalentes, evitando ilustrar ou legendar o outro elemento e mais: juntos teriam que potencializar o desenrolar da narrativa. Era também intenção da obra que o leitor ora se identificasse intimamente com a personagem ora se afastasse, analisando aquela história com um olhar exterior.

Na construção dessa história, abordamos algumas questões – o sentimento de não-pertencimento, o exílio, a memória, a saudade. Porém, outros temas foram inseridos durante o processo de construção da obra – relação pai/filho, o material de arquivo, uso do real em prol da ficção.

A eliminação de uma voz de terceira pessoa na narrativa foi vital para *Hungria*. Acompanhamos apenas a visão dessa personagem e isso nos basta. Mais forte do que a veracidade dos fatos ocorridos na Hungria e no Brasil é a intensidade das angústias, saudades e esperanças de J.

Por se tratar de obras que são frutos de subjetividades, foram delicadas e complexas a produção e escolha dos textos, imagens e objetos que integrariam *Hungria*. Sendo uma história ficcional com traços do real, era necessária a criação de todo um universo inexistente, verossímil e interessante o bastante para que o leitor embarcasse.

Foi interessante poder aplicar os conceitos estudados na elaboração do livro. Ao escrever uma carta de J. para sua ex-mulher e poder refletir sobre o conceito de

carta, seu ritual de espera da resposta e a construção de uma imagem através do papel, pude analisar com outros olhos o material que estava sendo desenvolvido, e a cada discussão e reflexão, aperfeiçoá-lo.

A história de vida de *Hungria* está apenas começando. Temos algumas expectativas, mas o principal é sabermos que basta uma boa dose de trabalho e algumas noites mal dormidas para ser possível construir uma obra como esta.

Como defende Guimarães Rosa, “Tudo é real, porque tudo é inventado”. Seguimos por aí. Pode-se dizer que *Hungria* é uma ficção, mas seu processo e seu resultado nos mostram que é sempre possível questionar a realidade da vida através da arte.

## REFERÊNCIAS

### Livros, Artigos e Dissertações:

AUSTER, Paul. *A invenção da solidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BASTOS, Teresa. *Por parte de mãe: reflexões (auto)biográficas*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras/Literatura, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2003.

BOJUNGA, Lygia. *Feito à mão*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

CAMPOS, H., CAMPOS, A., PIGNATARI, D. Mallarmé. *Un coup de dés*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.

ENTLER, Ronaldo. O livro infinito de Mallarmé. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/mallarme.html> Acesso em 10 de nov. 2014.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras do cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOMBARDI, Kátia Hallak. *Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea*. Londrina, 2008.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MELCHIOR, Laila. *Documental Imaginário: ensaio, fabulação e performance na fotografia de Alessandra Sanguinetti*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação UFRJ. Rio de Janeiro, 2014.

NASCIMENTO, Roberta Andrade do. *Charles Baudelaire e a arte da memória*. Rio de Janeiro, 2005.

PANEK, Bernadette. *Livro de artista: uma integração entre poetas e artistas*. Curitiba, 2006. Disponível em: [http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/bernadette\\_pane.pdf](http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/bernadette_pane.pdf) Acesso em 5 de nov. 2014.

PEDROSA, Inês. *Fica comigo esta noite*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. *Ao Sol Carta é Farol – a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*. São Paulo: Annablume, 1998.

### **Entrevista em vídeo:**

FERNANDEZ, Horácio. Horácio Fernandez fala sobre fotolivros latino-americanos. [São Paulo], COSAC NAIFY, 20 mar, 2012. Entrevista concedida a Rafael Munduruca. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9igO725jyDI> Acesso em 10 de nov. 2014

**Filmes:**

GOSTO de cereja (Taam-e-Ghilass). Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Abbas Kiarostami e Ciby 2000. Intérpretes: Homayoun Ershadi; Ahdolhossein Bagheri; Afshin Khorshidbakhtari; Safar Ali Moradi; Mir Hossein Noori; Ahmad Ansari; Hamid Massoni. [S.I.]: 1997, 99min.

A VIAGEM (El Viaje). Direção: Fernando Solanas. Produção: Films A2, Television Española TVE S.A., Channel 4, Instituto Mexicano de Cine. Intérpretes: Walter Quiroz; Fito Paes; Franklin Caicedo; Carlo Carella; Chiquinho Brandão. [S.I.]: 1992, 135min.

TIO Boonmee que pode recordar suas vidas passadas (Loong Boonmee raleuk chat). Direção: Apichatpong Weerasethakul. Produção: Kick the Machine, Illuminations Films, Anna Sanders Films, The Match Factory, Geißendörfer Film- und Fernsehproduktion (GFF), Eddie Saeta S.A. Intérpretes: Thanapat Saisaymar; Jenjira Pongpas; Sakda Kaewbuadee; Natthakarn Aphaiwonk; Geerasak Kulhong; Wallapa Mongkolprasert. [S.I.]: 2010, 114min.

## APÊNDICE A

## ORÇAMENTO GERAL

ITEM	VALOR	OBSERVAÇÕES	ONDE	DATA	NOTA
Lenços para capa (2 caixas = 6 unidades)	R\$ 54,00	--	Tavil – Niterói, RJ	16/09	sim
Lenços para capa (1 caixa = 3 unidades)	R\$ 34,90	--	Fabio S Modas – Flamengo, RJ	24/09	sim
Cadernos 12,5cm x 21cm	R\$ XX,XX	--	---	---	---
Artesã para bordados nas capas (9 x R\$ 12,00)	R\$ 108,00	--	Rejane - Guaratinguetá, SP	18/10	não
Carimbo (calendário) e almofada com tinta	R\$ 34,00	Para produção de facsímiles	Papelaria, Botafogo, RJ	29/10	sim
Canetas, papel branco, lápis, corretivo e fita adesiva	R\$ 17,15	Para produção de facsímiles	Papelaria, Botafogo, RJ	29/10	sim
Gráfica – Impressão 10 livros	R\$ 1900,00	Desconto: R\$283,00 + prova grátis	Alphagraphics, Botafogo, RJ	13/11	sim
Flores - 1 vaso de “Beijos Europeus”	R\$ 15,00	--	Floricultura, Cobal do Humaitá, RJ	14/11	sim
Goma	R\$ 15,90	Para engomar as capas de tecido	Supermercado Pão de Açúcar	14/11	sim
Envelopes e fitas	R\$ 6,00	Para embalagens para a banca	Papelaria, Botafogo, RJ	17/11	sim
Impressão 10 fotos papel fosco sem margem	R\$ 7,00	--	Digital Photo, Centro, RJ	17/11	sim
<b>TOTAL</b>	<b>R\$ 2191,95</b>				



**APÊNDICE B****ORÇAMENTO DAS GRÁFICAS**

Especificações: Livro - 234 páginas

Encadernação com hot-melt, sem costura e sem laminação

Capa em papel kraft 150g/m2 com 4x4 cores

Miolo em couchê fosco 115g/m2 4x4 cores

Gráfica	unidades	valor	email	telefone	observações
AlphaGraphics (http://alphagraphics.com.br)	6 (R\$ 208,33 cada)	R\$ 1.250,00	Gloria Szanto atendimentogb@alphagraphics.com.br	(21) 3094-1713 / 3094-1714	
AlphaGraphics (http://alphagraphics.com.br)	100 (R\$ 124,75 cada)	R\$ 12.745,00	Gloria Szanto atendimentogb@alphagraphics.com.br	(21) 3094-1713 / 3094-1714	
Menon (http://menon.com.br)	6 (R\$ 194,40 cada)	R\$ 1.166,40	Marcos Ramos comercial.marcos@menon.com.br	(21) 2295-4895	
Menon (http://menon.com.br)	100	R\$ 37.670,00	Marcos Ramos comercial.marcos@menon.com.br	(21) 2295-4895	
Santa Marta (http://graficasantamarta.com.br)	1000 (R\$ 35,85 cada)	R\$ 35.850,00	Viviane Navarro commercial.rj2@graficasantamarta.com.br	(21) 9172-7211/ 2005-6473	Mínimo de 1000 exemplares
Fotosfera	-	-	Umberto Rovigati umberto.rovigati@fotosfera.com.br	(21) 2106-9888/ 99591-3593	Não realizam mais esse tipo de serviço

Escolhido					
AlphaGraphics (http://alphagraphics.com.br)	10 (R\$ 208,33 cada)	R\$ 2.083,10	Gloria Szanto atendimentogb@alphagraphics.com.br	(21) 3094-1713 / 3094-1714	Ganhamos desconto e prova grátis
				<b>TOTAL</b>	<b>R\$ 1900,00 (desconto de R\$ 183,10)</b>

## APÊNDICE C

## CRONOGRAMA – A PARTIR DE 25/SETEMBRO

Aproximadamente 80% do **conteúdo** do livro já estava pronto.

Sentimos a necessidade de definir metas com a entrada do designer gráfico.

Deadlines	Entrega	Responsável	Status	Status REAL
25 / SET	Reunião - aprovação de cronograma e começos gerais;	Bibian e Gueko	ok	-
26 / SET	Definição de materiais e formatos;	Gueko seleciona Bibian aprova	ok	-
1 / OUT	Envio de conteúdo - textos e roteiro completo para diagramação	Bibian	Faltando algumas fotografias. Bibian produzir	26/OUT FINALIZADO
6 / OUT	Miolo estruturado do livro para primeira aprovação;	Gueko	Atrasado	30/OUT FINALIZADO
7 / OUT	Orçamento gráfico (pelo menos 3)	Gueko	Atrasado	1/NOV FINALIZADO
8 / OUT	Revisão 1 feita e definição de possíveis alterações e ajustes.	Bibian aponta Gueko edita	Atrasado	6/NOV FINALIZADO
9 / OUT	Pesquisa e contato de tradutor húngaro - envio da carta (específico) para tradução	Bibian	Atrasado	28/OUT FINALIZADO
14 / OUT	Recebimento da carta em húngaro	Bibian	ok	-
15 / OUT	Miolo estruturado do livro para aprovação final;	Gueko finaliza Bibian aprova	Atrasado	8/NOV FINALIZADO
16 / OUT	Prova dos bordados nas capas- lenço;	Gueko	ok	-
17 / OUT	Revisão final feita e definição de possíveis alterações e ajustes finais	Bibian aponta Gueko edita	Atrasado	9/NOV FINALIZADO
19/ OUT	Envio de todo material "fac-símile" - xérox, etiquetas, notas, envelopes...)	Bibian	Atrasado	7/NOV FINALIZADO
25 / OUT	Conclusão da organização e projeto gráfico;	Gueko	Atrasado	9/NOV FINALIZADO
30 / OUT	Revisão gráfica;	Bibian (e terceiros)	Atrasado	10/NOV FINALIZADO
1 / NOV	Envio para a gráfica;	Gueko	Atrasado	11/NOV FINALIZADO
4 / NOV	Aprovação da prova gráfica;	Gueko - bibian	Atrasado	13/NOV FINALIZADO
5 / NOV	Pegar os 5 volumes prontos na gráfica	Gueko e Bibian	Atrasado	17/NOV FINALIZADO
6 / NOV	Manufatura das capas-lenço - embalagem	Gueko	ok	-
9 / NOV	5 volumes prontos e embalados	Gueko e Bibian	Atrasado	18/NOV FINALIZADO
20 / NOV	Envio para banca	Bibian	Atrasado	25/NOV
25 / NOV	Prazo final para entregar projeto e relatório concluído	Bibian	Ok	-
3 / DEZ	Banca	Bibian	Ok	-

## APÊNDICE D

## PROCESSO DE CONFECÇÃO DA SOBRECAPA



**APÊNDICE E****CRÉDITOS DO *HUNGRIA***

Conceito, roteiro, pesquisa, fotografias e texto: Felipe Bibian

Curadoria, edição, direção de arte, projeto gráfico: Gueko Hiller

Revisão: Luísa Lucciola e Beatriz Mota

Versão Português – Húngaro: Susana Koszka

Assistência de pesquisa, imagens de acervo: Simone Bibian

Consultoria de projeto: Teresa Bastos

Ator (J.): Marcos Souza

Tipografia manuscrita (J.): Gil Silva

Tipografia manuscrita (Cecília, crianças e Agnes): Gueko Hiller e Luísa Lucciola

Ilustrações (J. e crianças): Felipe Bibian e Marcos Souza

Bordados (sobrecapa): Rejane Unger

Tratamento das imagens (páginas 153 a 156): Filippo Ronca

Fotografias produzidas no Brasil, Cuba, República Tcheca e Hungria.

Editora Novo Solo – Rio de Janeiro, 2014